POULENC

Gloria

& Motets

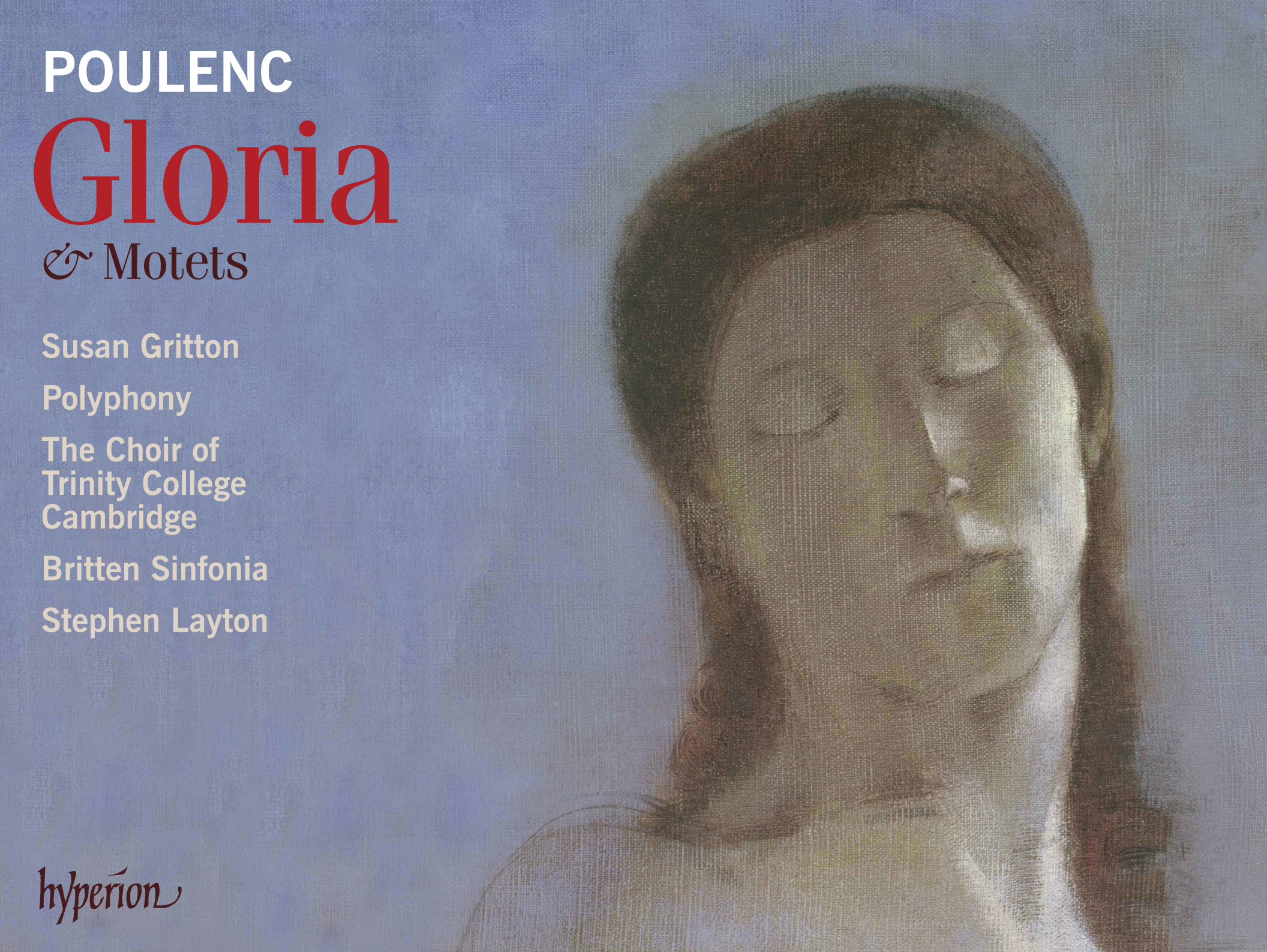
Susan Gritton

Polyphony

The Choir of Trinity College Cambridge

Britten Sinfonia

Stephen Layton



hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING ☞ *page 3*

ENGLISH ☞ *page 4*

Sung texts and translation ☞ *page 8*

FRANÇAIS ☞ *page 15*

DEUTSCH ☞ *Seite 20*

FRANCIS POULENC (1899–1963)

	Gloria		[23'55]
1	Gloria in excelsis Deo		[2'43]
2	Laudamus te		[2'59]
3	Domine Deus	SUSAN GRITTON soprano	[4'31]
4	Domini Fili unigenite		[1'18]
5	Domine Deus, agnus Dei	SUSAN GRITTON soprano	[6'25]
6	Qui sedes ad dexteram Patris	SUSAN GRITTON soprano	[5'59]

POLYPHONY · THE CHOIR OF TRINITY COLLEGE, CAMBRIDGE
BRITTEN SINFONIA · STEPHEN LAYTON conductor

7	**Salve regina**	[4'44]
	Quatre motets pour un temps de pénitence	[14'04]
8	Timor et tremor	[3'01]
9	Vinea mea electa	[3'50]
10	Tenebrae factae sunt	[4'05]
11	Tristis est anima mea	[3'08]
	Quatre motets pour le temps de Noël	[10'12]
12	O magnum mysterium	[3'15]
13	Quem vidistis pastores dicite	[2'21]
14	Videntes stellam	[2'31]
15	Hodie Christus natus est	[1'59]
16	**Exultate Deo**	[2'44]

POLYPHONY
STEPHEN LAYTON conductor

POULENC *Gloria & Motets*

Take Chabrier's dominant sevenths, Ravel's major sevenths, Fauré's straight triads, Debussy's minor sixths, Mussorgsky's augmented fourths. Filter them, as Satie did, through the added-sixth chords of vaudeville … blending a pint of Couperin with a quart of Stravinsky, and you get the harmony of Poulenc — Ned Rorem, *Opera News*, 1977

TWO HORRIFIC, FATAL CAR ACCIDENTS in the mid-1930s had a huge and unusual impact on twentieth-century music. One involved the heir to the fortune of the Basel-based Hoffmann-La Roche pharmaceutical company. His car stalled on a level-crossing in October 1932, and a train rammed into him. Two years later, his widow remarried; her new husband was the young Swiss conductor Paul Sacher, who subsequently used the vast amounts of money he had married into to commission countless orchestral gems—Richard Strauss's *Metamorphosen*, Bartók's Divertimento and Stravinsky's Concerto in D to mention just three.

The second accident—a car decapitating a pedestrian in the Hungarian town of Debrecen in August 1936—profoundly affected a close friend of the victim, French composer and critic Pierre-Octave Ferroud. 'Absolutely stupefied' by the news, that friend—Francis Poulenc—made a pilgrimage soon afterwards to the ancient shrine of the Black Virgin at Rocamadour, on the banks of the Dordogne river. 'Pondering on the fragility of the spirit', Poulenc recalled, 'the life of the spirit attracted me anew. Rocamadour led me back to the faith of my childhood.' And the result, musically, from a composer so far attracted to the secular was a steady stream of religious works—beginning with the *Litanies à la Vierge Noire* that year, and proceeding right up until his death nearly three decades later.

Without this accident, without what amounted to a born-again moment at Rocamadour, would Poulenc have reconnected anyway with his Catholic roots? Might the monkish side of Poulenc's famously dual personality ('le moine et le voyou'—'half bad boy, half monk', as he was described by Claude Rostand in 1950) have asserted itself without such tragic prompting? However intriguing this speculation may or may not be, the music remains: reflective, sumptuous and uplifting, attributable to no one else but the man whom American composer Ned Rorem described appealingly as 'the sum of his obvious parts—dapper and ungainly, wicked and pious, a slipshod perfectionist'.

Poulenc's first work for choral voices came early on, a drinking song composed for the Harvard Glee Club in 1922. It was an unsuitable text for Prohibition-era USA, and he didn't get to hear the piece until 1950. But in the early 1920s he was taking lessons with Charles Koechlin, whose insistence on studying renaissance and early baroque counterpoint made its mark subsequently:

> Having soon sensed that, like many Latins, I was more of a harmonist than a contrapuntist, he had me harmonize Bach chorale themes in four parts while I continued working on my contrapuntal exercises. This work, which fascinated me, had a decisive influence on me. It is due to these chorales that I acquired a feeling for choral music.

But that feeling, apart from some choruses in the 1923 Diaghilev ballet *Les Biches*, didn't assert itself properly until after Rocamadour. The *Litanies à la Vierge Noire*, for upper voices, featured organ accompaniment and a certain anguished dissonance. The a cappella Mass in G, written the following year, was cooler and purer in its harmonic palette. And it was this a cappella style, following the choral/orchestral surrealist settings *Sécheresses* of 1937, that Poulenc fully settled into with his **Quatre motets pour un temps de pénitence** 8–11 in the second half of 1938 and early 1939.

The third and fourth in Poulenc's ordering were written first, and they are the more stylistically progressive. *Tenebrae factae sunt*—dedicated to the great compositional mentor Nadia Boulanger, who conducted the first performance in December 1938 of his Organ Concerto—is a collage of abrupt mood-shifts. There is no other moment on this disc to compare with the sopranos' stark chromatic descent on the words 'exclamavit Jesus', the angular, similarly chromatic phrase for 'Et inclinato capite' first heard in the tenors, or the tight set of descending parallel chords for the word 'ait'. Equally unusual, in the context of this recording's repertoire, are moments of the fourth motet *Tristis est anima mea*. With particular responsiveness to the text, Poulenc creates a hushed, fleeting disquiet for 'Vos fugam capietis' (marked *vif et inquiet* and *mystérieux*), rare semiquaver melismas on 'et ego vadam', and the only instance here of nine-part *divisi* writing on the final page. All of this points towards Poulenc's twelve-part tour de force of a cappella writing, *Figure humaine* from 1943.

The first two Lenten motets, *Timor et tremor* and *Vinea mea electa*, create their own very finely articulated moods, though within more modest musical parameters. So much of what was to become Poulenc's trademark choral style is established here: the sharply defined dynamic contrasts, phrase-by-phrase; block-like shifts from one textural grouping to another; a persistently unsettled meter, with $\frac{3}{4}$ or $\frac{5}{4}$ bars regularly cutting across an apparently flowing $\frac{4}{4}$; and distinctive, often ingenious chord progressions. *Timor et tremor*, appropriately, is an edgy, dark imprecation, while *Vinea mea electa* contrasts the tender opening (marked *excessivement doux* on its return) with the anguish and outburst of 'ut me crucifigeres' (sung with calm resignation) going into 'et Barrabam dimitteres' (a sudden *forte*).

In 1941, midway between the Lenten motets and *Figure humaine*, Poulenc composed **Exultate Deo** 16 and **Salve regina** 7. The second of these has a sustained calm, never deviates from a simple four-part texture, and perhaps most strikingly, in an understated work, uses up the final nineteen bars intoning only the words 'dulcis Virgo Maria'—*dans le style d'une complainte* (an expression of grief, and perhaps still Poulenc's grief at the Rocamadour shrine for his friend Ferroud?). *Exultate Deo* responds suitably to its jubilant text, and features a rare case for Poulenc of paired, imitative entries at the outset. Those studies of Bach chorales with Koechlin set him along a predominantly chordal, homophonic path when writing for voices, but here his knowledge of music by Monteverdi, Palestrina and Gabrieli briefly shines through. This piece breezes through some unlikely keys in the middle—from its core A major, through F sharp major to C major to C sharp major. It is fluent, cheeky, listen-to-what-I-can-do writing. The motet's climax, on the words 'Buccinate in neomenia tuba', features a remarkable effect with rumbling lower voices in parallel triads, and a final shriek of *marcato* dissonance whose echo collides with the grand, solemn coda.

A decade later, and following the male-voice 'Francis of Assisi' motets in 1948 and the orchestrally accompanied *Stabat mater* of 1951, Poulenc composed another quartet of unaccompanied motets. Inevitably shaking off the austerity of the Lenten motets, his **Quatre motets pour le temps de Noël** 12–15 instead are full of Christmas wonder and joy. New to these motets is the instruction for certain voice parts to sing with 'bouche fermée' (closed mouth, humming), providing smooth and gentle backing to more prominent lines. Poulenc also favours doubling of lines at the octave—and sometimes the double octave—as an expressive device, notably in *Quem vidistis pastores dicite*, and the mid-points of *Videntes stellam* and *Hodie Christus natus est*. Each motet has its own delightfully

etched personality, and each is unified by the piquant harmonies, the carefully graded dynamic markings and regular, almost mechanical placing of rests to punctuate each successive phrase.

Poulenc's text setting has a characteristic perversity, often stressing syllables that in speech rhythm would be unstressed. It isn't quite as arch and anti-musical as Stravinsky brilliantly effected in the Mass and Symphony of Psalms, but it heads in that direction. One such case in the fourth Christmas motet is the recurring line, in a $\frac{5}{4}$ bar, 'Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o'.

Having set those words back in 1937 in his a cappella Mass, Poulenc was to find himself setting them again in 1959—this time adding a beat and partially ironing out the peculiar syllabic emphasis ($\frac{3}{4}$: Glo-ri-a … in/ex-cel-sis De-o). The **Gloria** 1–6 came about as the result of a commission from the Serge Koussevitzky Foundation. At a talk in the Club des Trois Centres in Paris, just a year before his death, Poulenc recalled how he had settled on a work for chorus, orchestra and soprano soloist:

> First, they asked me for a symphony. I told them I was not made for symphonies. Then they asked me for an organ concerto. I told them I had already written one and I didn't want to write another. Finally they said: 'All right, then do what you like!'

But in a letter to the Boston Symphony Orchestra's principal conductor—and Koussevitzky's successor—Charles Münch, Poulenc was still unsure in May 1959 whether he could indeed do what he liked: 'I have suggested writing a *Gloria* for mixed choir, soprano solo and orchestra, 20 to 25 minutes in duration. You may perhaps be able to sway the balance in my favour if there is any hesitation.'

An image we might have of Poulenc being the urbane dilettante wrongly hides the fact that he was a meticulous craftsman, and often deeply insecure. As someone who took four years to fashion the Organ Concerto to his satisfaction, and who suffered a nervous breakdown during the writing of his opera *Dialogues des Carmélites*, composition of the *Gloria* in the second half of 1959 was a struggle too. In August of that year, he described it in a letter to Pierre Bernac as 'a problem work … I am working and reworking each bar in every conceivable way'. And at the end of December that year, he wrote to Geneviève Sienkiewicz: 'When I played you those few bits from it, your reaction encouraged me a great deal. I badly needed this as no other work has posed so many problems for me.'

As Poulenc's charming, witty letters to Bernac from Boston's Sheraton Plaza Hotel in January 1961 demonstrate, the rehearsal process for the premiere was initially a shaky affair too:

> … as for the *Gloria*, if I had not come here, what peculiar music would have been heard! Dear, adorable, exquisite Charlie [Münch] had understood precisely nothing … Arriving late for the first rehearsal of the choir, I heard something so unlike me that my legs almost failed me on the staircase … all those worthy Protestants were singing sharp and shrill (especially the women) as they do in London, with that 'Oh! My good Lord' quality. All Münch's tempi were wrong—all too fast naturally … I tell you, I wanted to run a mile.

Things had changed, though, by the final rehearsal two days later:

> The rehearsal yesterday was extraordinary. Münch suddenly inspired: as for [soprano soloist Adele] Addison, she drives you wild, she is sheer heaven, with that warm Negro purity … Everyone was full of enthusiasm … The *Gloria* is without doubt the best thing I have done. The orchestration is marvellous (the ending, among other things, is astonishing) … It has given me a confidence that I badly needed.

Poulenc's devout faith, he said, resembled that of a simple country priest, and the *Gloria* is fresh and straightforward throughout. Just as his Organ Concerto, to which he assigned quasi-religious status, has moments of fairground thrill alongside its gothic churchiness, the *Gloria* is never overly reverent. 'When I wrote this piece', Poulenc famously recalled, 'I had in mind those frescoes by Gozzoli where the angels stick out their tongues; and also some serious Benedictine monks I had once seen revelling in a game of football.'

Talking to an American journalist around the time of the premiere, Poulenc also described the *Gloria* as having 'very clear, primary colours—rude and violent like the Provence chapel of Matisse'. So trumpets and horns are resplendent in the heavily accented baroque-like fanfares of the opening or the organ-like explosions of the final section, and he creates distinctive alloys of woodwinds that recall Stravinsky's Symphonies of Wind Instruments. Even his writing for strings, which he relished least of all, shines briefly at the central point of unearthly stillness in the *Laudamus te*. For someone so unconfident of his orchestral knack, he could indeed be justifiably proud.

Stravinsky is present elsewhere—the 'wrong-note' parallel ninths in the *Laudamus te*, the trip-ups of ever-present metre changes. But *High Fidelity* magazine's reviewer of the work's debut recording in August 1961 heard other composers in the mix: 'The *Gloria* sounds like a mixture of Saint-Saëns and Carl Orff …', he wrote. And any question of whether this comparison was meant warmly was answered by the rest of the sentence, a deft and supercilious piece of damnation with faint praise: '… although its lovely, quiet ending recalls the fact that Poulenc was once capable of writing beautiful music.'

Ouch! But Poulenc described himself as 'wildly eclectic'—presumably proudly so. And the influence of grand opera—or Verdi's *Requiem*—casts a dramatic shadow in moments such as the *forte* declamations of *Domine Deus*. Poulenc was, after all, someone who acknowledged in his dedication of *Dialogues des Carmélites* the debt of Verdi, Debussy, Mussorgsky and Monteverdi; whose letters describe with relish the Met's *Trovatore* with Leontyne Price and Franco Corelli alongside the 'unsurpassable trio' of Tebaldi, Gobbi and di Stefano in a *Tosca* at La Scala; and the soloist in both the European premiere of the *Gloria* and the debut recording was Rosanna Carteri, a dramatic soprano whose calling-card role Desdemona had featured in a recent 1958 film version of *Otello* alongside Mario del Monaco.

So the *Gloria* manages to be both operatic and pious, frivolous and contrite, lyrical and spiky. Although spiced with perfectly calculated stabs of dissonance, it is gloriously backward-looking and conservative for a work written when Boulez and Stockhausen were already making their mark. It is less ambitious and profound than its close contemporary, the *War Requiem* of Benjamin Britten, his 'dear brother across the Channel'. But with its moments of sumptuous, enveloping ecstasy and uncomplicated good humour, its appeal endures.

Poulenc's final choral work, less successful, was the *Sept répons des ténèbres*. 'With the *Gloria* and the *Stabat mater*' Poulenc commented shortly before his death, 'I think I have three good religious works. May they spare me a few days of purgatory, if I do narrowly avoid going to hell.'

MEURIG BOWEN © 2008

Gloria

1	Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.	*Glory to God in the highest,* *and on earth peace to men of good will.*
2	Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.	*We praise you. We bless you.* *We adore you. We glorify you.* *We give you thanks for your great glory.*
3	Domine Deus, rex caelestis, Deus Pater omnipotens.	*O lord God, king of heaven,* *God the Father almighty.*
4	Domine Fili unigenite, Jesu Christe.	*Lord, only-begotten Son, Jesus Christ.*
5	Domine Deus, agnus Dei, Filius Patris, rex caelestis, qui tollis peccata mundi, miserere nobis; qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.	*Lord God, lamb of God, Son of the Father, king of heaven,* *you who take away the sins of the world,* *have mercy on us;* *you who take away the sins of the world,* *receive our prayer.*
6	Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus altissimus, Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.	*You who sit at the right hand of the Father,* *have mercy on us.* *For you only are holy.* *You only are Lord.* *You only are most high, Jesus Christ.* *With the Holy Spirit, in the glory of God the Father.* *Amen.*

Salve regina

7	Salve regina, mater misericordiae. Vita dulcedo et spes nostra, salve. Ad te clamamus, exsules, filii Evae. Ad te suspiramus, gementes et flentes, in hac lacrimarum valle. Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Jesum benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende, O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria.	*Hail queen, mother of mercy;* *hail, our life, our sweetness, and our hope.* *To thee do we cry, poor banished children of Eve;* *to thee do we send up our sighs, mourning and weeping* *in this vale of tears.* *Turn then, most gracious advocate,* *thine eyes of mercy towards us;* *and after this our exile, show unto us* *the blessed fruit of thy womb, Jesus.* *O clement, O loving, O sweet Virgin Mary.*

Quatre motets pour un temps de pénitence

8 Timor et tremor venerunt super me,
et caligo cecidit super me. Miserere mei, Domine,
quoniam in te confidit anima mea.
Exaudi, Deus, deprecationem meam,
quia refugium meum es tu et adiutor fortis.
Domine, invocavi te, non confundar.

Fear and trembling have come upon me
and darkness has seized my soul. Have mercy on me, O Lord,
have mercy upon me, for in you have I put my trust.
Hear my prayer, O my God,
for you are my refuge and my strong helper.
I have called upon you, O Lord, that I not be confounded.

9 Vinea mea electa, ego te plantavi:
quomodo conversa es in amaritudinem,
ut me crucifigeres et Barrabam dimitteres.
Sepivi te et lapides elegi ex te
et aedificavi turrim.

MATIN RESPONSORY FOR GOOD FRIDAY

You are my chosen vine and by my hand you were planted;
how then have you become bitter?
You crucified me and set Barabbas free.
I guarded you with a hedge, I removed the stones from around you,
I built a tower to watch over you.

10 Tenebrae factae sunt dum crucifixissent Jesum Judaei,
et circa horam nonam exclamavit Jesus voce magna:
Deus meus, ut quid me dereliquisti?
Et inclinato capite emisit spiritum.
Exclamans Jesus voce magna ait:
Pater, in manus tuas commendo spiritum meum.

MATIN RESPONSORY FOR HOLY SATURDAY

The day grew dark as the Jews nailed Jesus to the cross.
At about the ninth hour Jesus cried out in a loud voice:
'My God, my God, why have you forsaken me?'
He bowed his head and gave up his spirit.
Jesus said in a loud voice:
'Father, into your hands I commend my spirit.'

11 Tristis est anima mea usque ad mortem:
sustinete hic et vigilate mecum,
nunc videbitis turbam quae circumdabit me.
Vos fugam capietis, et ego vadam immolari pro vobis.
Ecce, appropinquat hora
et Filius hominis tradetur in manus peccatorum.

MATIN RESPONSORY FOR MAUNDY THURSDAY

My spirit is laden with sorrow and would die;
remain here awhile and keep watch with me.
Soon you will see a great crowd come to surround me.
You will flee, and I shall be sacrificed for you.
Lo, the time is nigh
when the Son of Man shall be given over into the hands of sinners.

Quatre motets pour le temps de Noël

12 O magnum mysterium, et admirabile sacramentum,
ut animalia viderent Dominum
natum iacentem in praesepio. Beata virgo,
cuius viscera meruerunt portare Dominum Christum.

MATIN RESPONSORY FOR CHRISTMAS DAY

How great a mystery, and how wonderful the sacrament,
that the animals should behold the Lord,
newly born and lying in a stable. Blessed be the virgin
whose womb was worthy to bear our Lord Christ.

13 Quem vidistis pastores dicite:
annuntiate nobis in terris quis apparuit.
Natum vidimus et choros Angelorum
collaudantes Dominum. Dicite quidnam vidistis,
et annuntiate Christi Nativitatem.

MATIN RESPONSORY FOR CHRISTMAS DAY

Who have you seen, shepherds? Speak,
and tell us who has appeared on earth.
'We saw a new-born child and a choir of Angels
praising the Lord.' We will speak of what we have seen,
and announce the birth of Christ.

14 Videntes stellam Magi gavisi sunt gaudio magno:
et intrantes domum obtulerunt Domino
aurum, thus et myrrham.

ANTIPHON, OCTAVE OF THE EPIPHANY

When they saw the star, the Magi rejoiced with great gladness:
and they entered the house and offered the Lord
gold, incense and myrrh.

15 Hodie Christus natus est: hodie Salvator apparuit:
hodie in terra canunt Angeli, laetantur Archangeli:
hodie exultant iusti dicentes: Gloria in excelsis Deo.
Alleluia.

ANTIPHON FOR VESPERS ON CHRISTMAS DAY

Christ is born today: today our Saviour has appeared:
on earth this day the Angels sing, Archangels sing praises:
today righteous men shout exulting: 'Glory to God in the highest.'
Alleluia.

Exultate Deo

16 Exultate Deo, adiutori nostro,
iubilate Deo Jacob.
Sumite psalmum, et date tympanum.
Exultate Deo psalterium iucundum cum cithara.
Buccinate in neomenia tuba
insigni die solemnitatis vestrae.

PSALM 81

Sing we merrily unto God our strength:
make a cheerful noise unto the God of Jacob.
Take the psalm, bring hither the tabret,
the merry harp with the lute.
Blow up the trumpet in the new moon:
even in the time appointed, and upon our solemn feast day.

POLYPHONY

Polyphony was formed by Stephen Layton in 1986 for a concert in King's College Chapel, Cambridge. Since then the choir has performed and recorded regularly to wide critical acclaim throughout the UK and abroad. 'The outstanding feature was the superbly unified, balanced and expressive choral singing of Polyphony—a real wonder', wrote *The Independent*. For more than a decade Polyphony has given annual sell-out performances of Bach's *St John Passion* and Handel's *Messiah* at St John's, Smith Square. These have become notable events in London's music calendar and have been broadcast by BBC Radio 3 and the EBU. Since its double BBC Proms debut in 1995, Polyphony's performance highlights include Schnittke's Symphony No 2 with the BBC Symphony Orchestra, and premiere performances in collaboration with Arvo Pärt, Thomas Adès, Morten Lauridsen, James Dillon, and with John Tavener as part of the Barbican's Great Performers series.

Polyphony's extensive discography on Hyperion encompasses works by Tavener, Pärt, Grieg, Grainger, Britten, Walton, Rutter, MacMillan, Lauridsen and Whitacre. Their disc of Britten (CDA67140) won a *Gramophone* Award and a *Diapason d'Or*. Discs of works by Morten Lauridsen (*Lux aeterna*, CDA67449) and Eric Whitacre (*Cloudburst*, CDA67543) won *Grammy* Award nominations. The choir's recording of Bruckner's Mass in E Minor and motets moved *Gramophone* to write: 'Put simply, we're unlikely to hear choral singing as fine as this for a good few years to come.'

© Benjamin Ealovega

soprano Katy Cooper, Juliet Fraser, Alice Gribbin, Amy Haworth, Alison Hill, Amy Moore, Rachael Parsons
Susannah Vango, Amy Wood,

alto Ian Aitkenhead, David Allsopp, Aaron Burchell, Christopher Field, Ruth Gibbins, Ruth Massey
Kate Symonds, Matthew Venner, Tom Williams

tenor Ben Alden, Jon English, Thomas Herford, Thomas Hobbs, Tom Raskin, Nicholas Todd, Will Unwin
Toby Watkin, Christopher Watson

bass Richard Bannan, James Birchall, Colin Campbell, Julian Clarkson, Robert Davies, William Gaunt
Gavin Horsley, Andrew McIntosh, James Oldfield, Charles Pott, Richard Savage

THE CHOIR OF TRINITY COLLEGE, CAMBRIDGE

The Choir of Trinity College, Cambridge, has established itself as one of the leading mixed-voice choirs in the UK. The Choir comprises around thirty choral scholars, all of whom are ordinarily undergraduates of the College.

The College's long and distinguished choral tradition dates back to the fourteenth century. The Choir's main focus during term is the singing of the liturgy in the College Chapel, exploring a wide-ranging repertoire drawn from both Catholic and Protestant traditions. Outside term the Choir enjoys a programme of high-profile performances and recordings. Performances under Director of Music Stephen Layton have included Britten's *Ceremony of Carols* and *St Nicolas*, Handel's *Dettingen Te Deum* with the Academy of Ancient Music in St John's, Smith Square, and Trinity College Chapel, and Poulenc's *Gloria* with Britten Sinfonia in Norwich Cathedral.

The Choir has recorded some forty CDs since the mid 1980s. Regular radio broadcasts include the BBC's annual broadcast from the College Chapel of Choral Evensong or the Epiphany Carol Service. Forthcoming recordings on Hyperion include Handel's *Dettingen Te Deum* and a cappella works by the Polish composer Pawel Lukaszewski.

© Gerald Place

soprano Fleur Brading, Zoë Brown, Alexandra Coghlan, Emily Dickens, Lucy Hayward, Rosalyn Hindmarch
Rebecca Lancelot, Kate Ludlow, Sarah Mynott, Rosalind Oglethorpe, Katy Watson
alto Frances Burn, Timothy Carlton Jones, Thordis Fridriksson, Katie Lee, Christopher Lowrey, Michael Phillips
Catherine Suart, Ruth Taylor
tenor Robin Firth, Simon Jerrum, Oliver Jones, David Knappett, Justin Meyer, Philip Scard
bass Julian Chou-Lambert, Guy Hayward, Christopher Law, Benjamin Lewis, Andrew Lim, Lewis Reynolds

BRITTEN SINFONIA

Britten Sinfonia has been widely praised for a fresh, intelligent approach to concert programming. The ensemble features some of the country's most talented and creative musicians, many with solo and chamber-music careers. Working with the finest guest conductors, soloists and composers, Britten Sinfonia has developed a repertoire that goes far beyond that traditionally associated with orchestras.

Since its formation in 1992, Britten Sinfonia has developed strong links with the East of England, establishing residencies in Cambridge and Norwich and performing regularly in Aldeburgh. The ensemble has a series at London's South Bank Centre and appears at most major UK festivals and venues, including the BBC Proms. Britten Sinfonia also has a blossoming international profile and broadcasts frequently on BBC Radio 3 and Classic FM.

violin 1 Thomas Gould, Anna Faber, Manon Derome, Beatrix Lovejoy, Katherine Shave, Juan Gonzalez
Martin Gwilym-Jones, Magnus Johnston, Gillon Cameron, Warren Zeilinski
violin 2 Nicola Goldscheider, Jo Godden, Judith Kelly, Marcus Broome, Elizabeth Ball, Suzanne Loze
Eluned Pritchard, Matthew Elston
viola Clare Finnimore, Catherine Musker, Bridget Carey, Duncan Ferguson, Rebecca Low, Penelope Brown
cello Caroline Dearnley, Julia Vohralik, Penny Bradshaw, David Newby, Rosie Banks
double bass Stephen Williams, Tim Amhurst, Ben Russell
flute Sarah O'Flynn, David Cuthbert, Liz May *piccolo* Liz May
oboe Nicholas Daniel, Janey Miller *cor anglais* Leila Ward
clarinet Joy Farrall, Dov Goldberg *bass clarinet* Peter Furniss
bassoon Sarah Burnett, Joanna Shewan, Gareth Twigg *contra bassoon* Gareth Twigg
French horn Nicholas Korth, Andrew Sutton, Richard Dilley, Andrew Fletcher
trumpet Tom Rainer, Ted Hobart, Andrew Mitchell
trombone Simon Gunton, Aidan Chamberlain *bass trombone* Darren Smith
tuba James Anderson
timpani David Hockings
harp Helen Tunstall

SUSAN GRITTON

Winner of the 1994 Kathleen Ferrier Memorial Prize, Susan Gritton read botany at Oxford and London Universities before taking up a career in singing.

Her many operatic engagements have included Liù (*Turandot*), Mařenka (*The Bartered Bride*) and Ismene (*Mitridate*) for the Royal Opera House, Covent Garden, and she has appeared with English National Opera, the Bayerische Staatsoper in Munich, Opéra de Montréal, and at the Glyndebourne and Mostly Mozart festivals. A regular recitalist, she has appeared at Wigmore Hall with Graham Johnson, the Lincoln Center in New York with Eugene Asti and the Oxford Lieder Festival. She has recorded songs by Britten, Medtner, Schubert, Fanny Hensel and Clara Schumann, and her extensive discography also includes many Handel oratorios, Requiems by Brahms and Mozart, and numerous operatic roles.

Susan Gritton lives in Surrey with her husband and two children.

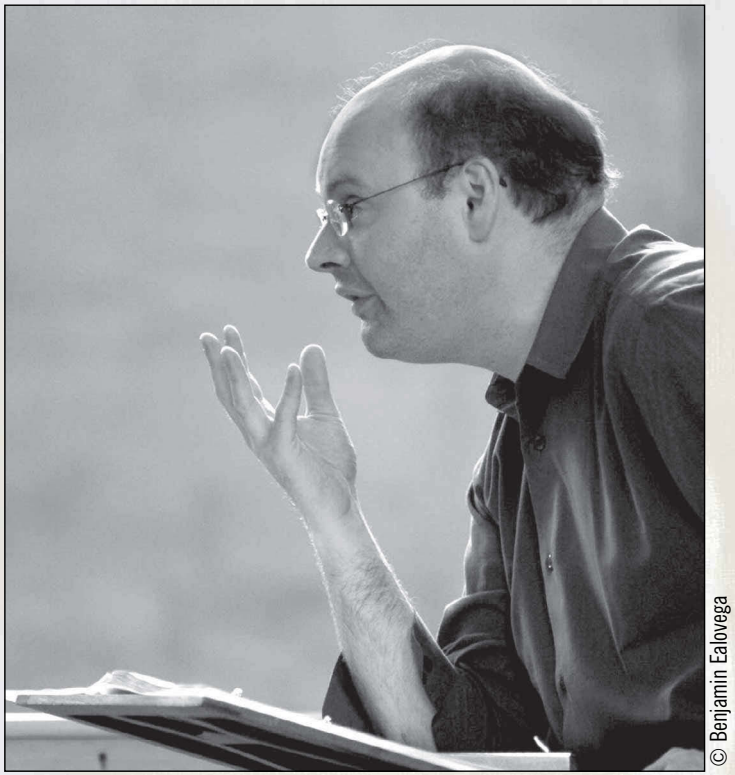
© Tim Cantrell

STEPHEN LAYTON

Stephen Layton has established himself in recent years as one of Britain's most admired conductors. His interpretations of Bach and Handel have been heard from the Sydney Opera House to the Concertgebouw, and with orchestras ranging from the Academy of Ancient Music and the Orchestra of the Age of Enlightenment to the London Philharmonic and the Philadelphia Orchestra.

As Director of Music at the Temple Church, his bold realization of Tavener's epic all-night vigil *The Veil of the Temple* met with acclaim at its premiere performances in London and at New York's Lincoln Center. Other important composer collaborations, with Polyphony, have included premiere performances and recordings of music by Arvo Pärt, James MacMillan, Thomas Adès, Morten Lauridsen and Eric Whitacre.

A former Chief Conductor of the Netherlands Chamber Choir, Layton now holds positions as Chief Guest Conductor of the Danish Radio Choir, Director of Polyphony, Artistic Director of the Holst Singers and Director of Music at Trinity College, Cambridge. He works widely as a guest conductor of numerous orchestras and at English National Opera, where he conducted Deborah Warner's staging of Bach's *St John Passion*. Layton has a close relationship with the Britten Sinfonia with whom he records a wide range of repertoire.



© Benjamin Ealovega

Layton's eclectic and award-winning discography includes music by Adès, Britten, Bruckner, Cornelius, Grainger, Gretchaninov, Handel, Holst, MacMillan, Pärt, Poulenc, Rutter, Schnittke, Tavener and Walton.

Recorded in All Hallows Church, Gospel Oak, London, on 16–18 April 2007
Recording Engineer MIKE HATCH
Recording Producer ADRIAN PEACOCK
Editing DAVID HINITT
Front Picture Research RICHARD HOWARD
Booklet Editor TIM PARRY
Executive Producer SIMON PERRY
℗ & © Hyperion Records Ltd, London, MMVIII

Front illustration: *The Closed Eyes* (1890) by Odilon Redon (1840–1916)
Musée d'Orsay, Paris / Lauros / Giraudon / Bridgeman Art Library, London

POULENC *Gloria & Motets*

Prenez les septièmes de dominante de Chabrier, les septièmes majeures de Ravel, les simples accords parfaits de Fauré, les sixtes mineures de Debussy, les quartes augmentées de Moussorgsky. Filtrez-les, comme Satie le fit, à travers les accords de sixte ajoutée du music-hall … Mélangez-y une pinte de Couperin avec un litre de Stravinsky, et vous obtiendrez l'harmonie de Poulenc — Ned Rorem, *Opera News*, 1977

AU MILIEU DES ANNÉES 1930, deux accidents de la route mortels, horrifiques, eurent un impact immense et rare sur la musique du XX^e^ siècle. Le premier impliqua l'héritier de la firme de produits pharmaceutiques Hoffmann-La Roche, basée à Bâle. En octobre 1932, il cala à un passage à niveau et fut percuté par un train. Deux ans plus tard, sa veuve se remaria avec Paul Sacher, jeune chef d'orchestre suisse qui utilisa bientôt l'immense fortune du ménage pour commander d'inestimables joyaux orchestraux—les *Metamorphosen* de Richard Strauss, le Divertimento de Bartók et le Concerto en ré de Stravinsky, pour ne citer que ces trois-là.

Le second accident—une voiture décapitant un piéton dans la ville hongroise de Debrecen, en août 1936—provoqua la mort du compositeur et critique français Pierre-Octave Ferroud. Bouleversé, « frappé de stupeur » par la nouvelle, un de ses amis intimes—Francis Poulenc—se rendit peu après en pèlerinage à Rocamadour, séculaire sanctuaire de la Vierge noire, sur les rives de la Dordogne. « Songeant au peu de poids de notre enveloppe humaine, la vie spirituelle m'attirait à nouveau. Rocamadour acheva de me ramener à la foi de mon enfance », se rappela Poulenc. Attiré jusqu'alors par le profane, il se mit à composer sans relâche des œuvres religieuses—commencé cette année-là avec les *Litanies à la Vierge Noire*, ce flot ne s'arrêtera qu'à sa mort, presque trente ans plus tard.

Sans cet accident, sans cette manière de foi renée à Rocamadour, Poulenc eût-il quand même renoué avec ses racines catholiques ? La facette monastique de sa fameuse double personnalité (« le moine et le voyou », selon l'expression de Claude Rostand en 1950) eût-elle pu s'affirmer sans ce déclic tragique ? Si intrigante que puisse être cette conjecture, il nous reste la musique : réfléchie, somptueuse, édifiante, que seul pouvait avoir écrite l'homme joliment dépeint par le compositeur américain Ned Rorem comme « la somme de ses parties visibles—soigné et rustaud, vilain et pieux, un perfectionniste négligé ».

Dès 1922, Poulenc signa sa première composition chorale, une chanson à boire destinée au Glee Club de Harvard. Mais ce texte ne cadrait pas avec la Prohibition et l'œuvre ne fut jouée qu'en 1950. Au début des années 1920, cependant, Poulenc prenait des leçons avec Charles Koechlin, dont l'insistance à lui faire étudier le contrepoint de la Renaissance et du premier baroque laissa son empreinte :

> Ayant vite senti que, comme beaucoup de Latins, j'étais plus un harmoniste qu'un contrapuntiste, il me fit harmoniser des thèmes de chorals de Bach à quatre parties pendant que je poursuivais mes exercices contrapuntiques. Ce travail, qui me fascina, eut sur moi une influence décisive. C'est grâce à ces chorals que je suis devenu sensible à la musique chorale. *

Mais, hormis dans quelques chœurs du ballet de Diaghilev *Les Biches* (1923), cette sensibilité ne s'affirma qu'après Rocamadour. Les *Litanies à la Vierge Noire*, pour voix aiguës, présentent un accompagnement organistique et une certaine dissonance angoissée. La Messe en sol a cappella, écrite l'année suivante, arbore une palette harmonique apaisée et épurée. Et ce fut ce style a cappella, postérieur aux surréalistes *Sécheresses* choralo-orchestrales de 1937, que Poulenc implanta pleinement

dans ses **Quatre motets pour un temps de pénitence** 8–11 (seconde moitié de 1938–début de 1939).

Les troisième et quatrième motets furent en fait écrits en premier et apparaissent comme les plus progressistes stylistiquement. *Tenebrae factae sunt*—dédié au grand mentor Nadia Boulanger, qui dirigea en décembre 1938 la première du Concerto pour orgue de Poulenc—est un collage de brusques sautes d'humeur. Rien dans ce disque n'égale l'abrupte descente chromatique des sopranos à « exclamavit Jesus », la phrase saccadée, pareillement chromatique, à « Et inclinato capite », exposée aux ténors, ou la série rapprochée d'accords parallèles descendants au mot « ait ». Tout aussi inhabituels dans le contexte du présent répertoire sont certains moments du quatrième motet, *Tristis est anima mea*. Montrant une sensibilité particulière envers le texte, Poulenc façonne une inquiétude étouffée, fugace pour « Vos fugam capietis » (marqué *vif et inquiet* et *mystérieux*), de rares mélismes en doubles croches sur « et ego vadam » et l'unique exemple ici d'une écriture *divisi* à neuf parties (page finale). Voilà qui annonce le tour de force à douze parties d'une écriture a cappella, celle de *Figure humaine* (1943).

Les deux premiers motets de Carême, *Timor et tremor* et *Vinea mea electa*, génèrent leurs propres climats très subtilement articulés, bien que confinés à des paramètres musicaux plus modestes. On y trouve l'essentiel de ce qui fera la griffe du style choral poulencquien : les contrastes dynamiques bien définis, phrase par phrase ; les changements en blocs d'un groupe de texture à un autre ; un mètre constamment instable, avec des mesures à $\frac{3}{4}$ ou à $\frac{5}{4}$ croisant régulièrement un $\frac{4}{4}$ en apparence flottant ; et des progressions harmoniques singulières, souvent ingénieuses. *Timor et tremor* est, pertinemment, une imprécation sombre et nerveuse, cependant que *Vinea mea electa* oppose à son tendre commencement (marqué *excessivement doux* à sa reprise) l'angoisse et les bouffées

FRANCIS POULENC

de « ut me crucifigeres » (chanté avec une calme résignation) pour atteindre « et Barrabam dimitteres » (un soudain *forte*).

En 1941, pile entre les motets de Carême et *Figure humaine*, Poulenc composa **Exultate Deo** 16 et **Salve regina** 7. D'un calme soutenu, ce dernier ne s'écarte jamais d'une simple texture à quatre parties et, chose peut-être la plus surprenante pour une œuvre si discrète, épuise les dix-neuf dernières mesure à entonner les seuls mots « dulcis Virgo Maria »—*dans le style d'une*

complainte (faut-il voir dans cette expression de chagrin la peine qu'éprouva Poulenc pour son ami Ferroud, à Rocamadour ?). *Exultate Deo* réagit comme il convient au texte jubilant, avec des entrées appariées, imitatives, d'emblée—une rareté chez Poulenc. Au moment d'écrire pour les voix, ce dernier, fort des chorals de Bach étudiés avec Koechlin, enfila un chemin homophonique, essentiellement en accords, non sans laisser pointer sa connaissance de la musique de Monteverdi, de Palestrina et de Gabrieli. Ce motet emprunte en son milieu et en coup de vent, certaines tonalités improbables (du la majeur central à ut dièse majeur en passant par fa dièse majeur et ut majeur). C'est une écriture coulante, insolente, du genre écoutez-ce-que-je-sais-faire. L'apogée de l'œuvre, aux mots « Buccinate in neomenia tuba », offre un remarquable effet, avec des voix graves grondantes, en accords parfaits parallèles, et un ultime hurlement de dissonance *marcato*, dont l'écho se heurte à la coda, grandiose et solennelle.

Une décennie plus tard, après les *Petites prières de saint François d'Assise* pour voix d'hommes (1948) et le *Stabat mater* (1951) avec accompagnement orchestral, Poulenc composa une nouvelle tétralogie de motets a cappella. Remisant fatalement l'austérité des motets quadragésimaux, ses **Quatre motets pour le temps de Noël** 12–15, tout à l'émerveillement et à la joie de Noël, innovent en prescrivant d'exécuter à « bouche fermée » certaines parties vocales ; d'où un accompagnement doux, régulier, des lignes saillantes. Autre procédé expressif privilégié par Poulenc : le redoublement des lignes à l'octave, voire à la double octave, notamment dans *Quem vidistis pastores dicite* et au milieu de *Videntes stellam* et de *Hodie Christus natus est*. Chaque motet a sa propre personnalité délicieusement ciselée, la cohésion venant des harmonies piquantes, des signes dynamiques soigneusement dosés et de la disposition régulière, quasi mécanique, des pauses pour ponctuer chaque phrase successive.

La mise en musique poulencquienne affiche un esprit de contradiction bien à elle en accentuant des syllabes qui, en rythme parlé, auraient été atones. Ce n'est pas tout à fait aussi malicieux et antimusical que les brillantes Messe et Symphonie de psaumes de Stravinsky, mais il y a de ça. Dans le quatrième motet de Noël, cet esprit de contradiction s'illustre notamment par la ligne récurrente « Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o », à $\frac{5}{4}$.

En 1959, Poulenc retrouva ces mots qu'il avait déjà mis en musique dans sa Messe a cappella mais, cette fois, il ajouta un temps et aplanit partiellement l'accentuation syllabique particulière en un « Glo-ri-a … in/ex-cel-sis De-o » à $\frac{3}{4}$. Le **Gloria** 1–6 résulta d'une commande de la Fondation Serge Koussevitzky. Lors d'une causerie au Club des Trois Centres à Paris, tout juste un an avant sa mort, Poulenc raconta comment il s'était lancé dans cette œuvre pour chœur, orchestre et soprano solo :

> D'abord, ils m'ont demandé une symphonie. Je leur ai dit que je n'étais pas fait pour les symphonies. Ensuite, ils m'ont demandé un concerto pour orgue. Je leur ai dit que j'en avais déjà fait un et que je ne voulais pas en écrire un autre. Finalement, ils ont dit : « Très bien, alors faites ce que vous voulez ! » *

Mais en mai 1959, dans un lettre à Charles Münch, successeur de Koussevitzky et chef permanent du Boston Symphony Orchestra, Poulenc n'était pas encore assuré de faire vraiment ce qu'il voudrait : « J'ai proposé d'écrire un *Gloria* de 20 à 25 minutes pour chœur mixte, soprano solo et orchestre. Voux pourriez peut-être faire pencher la balance en ma faveur en cas d'hésitation. » *

Voir en Poulenc un dilettante raffiné cache à tort l'artisan fignoleur, le grand angoissé qu'il était. Composer le *Gloria* (seconde moitié de 1959) fut une épreuve pour

cet homme qui mit quatre ans à façonner un Concerto pour orgue à son goût et qui fit une dépression nerveuse en écrivant son opéra *Dialogues des Carmélites*. En août 1959, il qualifia son *Gloria* d'« œuvre à problèmes … Je travaille et retravaille chaque mesure de toutes les manières possibles »* (lettre à Pierre Bernac). À la fin de décembre 1959, il écrivit Geneviève Sienkiewicz : « Lorsque je vous en ai joué ces quelques morceaux, votre réaction m'a énormément encouragé. J'en avais cruellement besoin car aucune œuvre ne m'a encore posé autant de problèmes. » *

Comme le montrent les lettres charmantes, spirituelles, que Poulenc envoya à Bernac depuis le Sheraton Plaza Hotel de Boston, en janvier 1961, les répétitions pour la première commencèrent plutôt mal :

> … quant au *Gloria*, si je n'étais pas venu ici, quelle drôle de musique on aurait entendue ! Le cher, adorable et exquis Charlie [Münch] n'avait précisément rien compris … Arrivé en retard pour la première répétition du chœur, j'ai entendu quelque chose qui me ressemblait si peu que mes jambes ont failli se dérober sous moi dans l'escalier … tous ces braves protestants s'égosillaient (les dames surtout) comme ils le font à Londres, avec ce timbre « Oh ! mon Dieu ! ». Les tempi de Münch étaient faux—tous trop rapides, naturellement … Je te le dis, j'ai voulu prendre mes jambes à mon cou. *

Mais à la générale, deux jours plus tard, les choses s'étaient arrangées :

> La répétition d'hier a été admirable. Münch, subitement génial ; quant à [la soprano solo Adele] Addison, c'est à perdre la tête, c'est le ciel, avec cette chaude pureté des nègres … Tout le monde débordait d'enthousiasme … Le *Gloria* est certainement ce que j'ai fait de mieux. L'orchestration est merveilleuse (la fin, entre autres choses, est étonnante) … Il m'a donné une confiance dont j'avais cruellement besoin. *

Poulenc disait avoir la foi fervente d'un simple curé de campagne, et son *Gloria* est frais de bout en bout, sans artifices. Son Concerto pour orgue, quasi religieux à ses yeux, mêle dévotion gothique et émotions de champ de foire et, de même, son *Gloria* n'est jamais particulièrement révérencieux. Poulenc se souvint, dans une phrase passée à la postérité : « J'ai pensé simplement, en l'écrivant, à ces fresques de Gozzoli où les anges tirent la langue, et aussi à ces graves bénédictins que j'ai vus un jour jouer au football. »

S'entretenant du *Gloria* avec un journaliste américain au moment de la première, Poulenc évoqua des « couleurs primaires, très vives—brutales et violentes comme la chapelle provençale de Matisse ». * D'où ces trompettes et ces cors qui resplendissent dans les fanfares aux lourds accords, de type baroque, de l'ouverture ou dans les explosions presque organistiques de la section finale ; sans oublier les distinctifs alliages des bois qui rappellent les Symphonies des instruments à vent de Stravinsky. Même son écriture des cordes, celle dont il se délectait le moins, fulgure au cœur de la quiétude éthérée du *Laudamus te*. Pour quelqu'un de si peu confiant en son tour de main orchestral, il y avait vraiment de quoi être fier.

Stravinsky transparaît aussi ailleurs, dans les neuvièmes parallèles en « fausses notes » du *Laudamus te*, dans les crocs-en-jambe des omniprésents changements de mètre. Mais dans son compte rendu du premier enregistrement de l'œuvre, en août 1961, le critique du magazine *High Fidelity* perçut d'autres compositeurs et écrivit : « Le *Gloria* ressemble à un mélange de Saint-Saëns et de Carl Orff … ». Et qui se demande s'il faut y voir de l'enthousiasme trouve une réponse dans le reste de la phrase, habile et hautaine damnation vaguement louangeuse : « … même si sa fin charmante et paisible rappelle que Poulenc sut autrefois écrire de la belle musique. »

Aïe ! Mais Poulenc se disait lui-même « follement éclectique »—fièrement aussi, peut-on supposer. Et l'influence du grand opéra—ou du *Requiem* de Verdi—jette une ombre théâtrale sur des moments comme les déclamations *forte* de *Domine Deus*. Après tout, Poulenc fut quelqu'un qui, dans la dédicace de ses *Dialogues des Carmélites*, reconnut sa dette envers Verdi, Debussy, Moussorgsky et Monteverdi ; quelqu'un dont les lettres décrivent avec délectation le *Trovatore* donné au Met par Leontyne Price et Franco Corelli, mais aussi l'« insurpassable trio » (Tebaldi, Gobbi et di Stefano) entendu dans une *Tosca* à La Scala. Enfin, la création européenne et le premier enregistrement du *Gloria* furent assurés par Rosanna Carteri, une soprano dramatique que l'on avait pu voir, en 1958, en Desdémone (son rôle-carte de visite) aux côtés de Mario del Monaco, dans une version filmée d'*Otello*.

Le *Gloria* parvient donc à être tout à la fois opératique et pieux, frivole et contrit, lyrique et ombrageux. Quoique salé par des coups de dissonance parfaitement calculés, il est glorieusement rétrograde et conservateur pour une œuvre écrite à l'heure où Boulez et Stockhausen commençaient déjà à s'imposer. Il est moins ambitieux et profond que son proche contemporain, le *War Requiem* de Benjamin Britten—ce « cher frère d'outre-Manche » de Poulenc—, mais ses moments d'extase somptueuse et enveloppante, sa bonhomie toute simple rendent son attrait durable.

Dernière œuvre chorale de Poulenc, les *Sept répons des ténèbres* eurent moins de succès. Peu avant sa mort, le compositeur déclara : « Avec le *Gloria* et le *Stabat*, j'ai là, je crois, trois bonnes œuvres religieuses. Puissent-elles m'épargner quelques jours de purgatoire si j'évite, de justesse, l'enfer. »

MEURIG BOWEN © 2008
Traduction HYPERION

* citation établie d'après la version anglaise

POULENC *Gloria & Motetten*

Man nehme Chabriers Dominantseptakkorde, Ravels große Septimen, Faurés schlichte Dreiklänge, Debussys kleine Sexten, Mussorgskys erweiterte Quarten, filtere sie wie Satie durch die Quintsextakkorde des Vaudeville … mische einen Schoppen Couperin mit zwei Schoppen Strawinsky, und man bekommt die Harmonik von Poulenc — Ned Rorem, *Opera News*, 1977

ZWEI GRAUENVOLLE tödliche Autounfälle Mitte der 1930er Jahre hatten eine gewaltigen und ungewöhnlichen Einfluss auf die Musik des 20. Jahrhunderts. Einer involvierte den Erben des Vermögens des in Basel ansässigen Pharmakonzerns Hoffmann-La Roche. Im Oktober 1932 blieb sein Auto auf der Mitte eines Bahnübergangs stecken und ein Zug kollidierte mit ihm. Zwei Jahre später heiratete seine Witwe wieder; ihr neuer Ehemann war der junge Schweizer Dirigent Paul Sacher, der später die enormen Geldsummen, die er angeheiratet hatte, dazu verwendete, zahlreiche Orchesterjuwelen in Auftrag zu geben—darunter Richard Strauss' *Metamorphosen*, Bartóks Divertimento und Strawinsky's Concerto en ré (Violinkonzert), um nur drei davon zu nennen.

Vom zweiten Unfall—im August 1936 köpfte ein Auto in der ungarischen Stadt Debrecen einen Fußgänger—war ein enger Freund des Opfers, des französischen Komponisten und Kritikers Pierre-Octave Ferroud, tief betroffen. „Völlig benommen" von der Nachricht unternahm dieser Freund—Francis Poulenc—kurz danach eine Pilgerreise zum antiken Schrein der Schwarzen Madonna von Rocamadour am Ufer der Dordogne. „Als ich über die Zerbrechlichkeit des Geistes nachdachte", erinnert sich Poulenc, „zog mich das spirituelle Leben neu an. Rocamadour brachte mich zum Glauben meiner Kindheit zurück." Und das musikalische Resultat von einem Komponisten, der sich bis dahin zum Weltlichen hingezogen fühlte, war ein stetiger Fluss religiöser Werke—beginnend im gleichen Jahr mit den *Litanies à la Vierge Noire* und weiter bis zu seinem Tode nahezu drei Jahrzehnte später.

Hätte sich Poulenc ohne diesen Unfall, ohne diesen Moment der Wiedergeburt in Rocamadour sowieso wieder zu seinen katholischen Wurzeln zurückgefunden? Hätte sich die mönchische Seite von Poulencs berühmter zwiespältiger Persönlichkeit („le moine et le voyou"—„Mönch und Strolch"—wie Claude Rostand ihn 1950 beschrieb) ohne solch tragischen Anlass behauptet? Wie faszinierend solche Spekulation auch sein mag, die Musik bleibt: reflexiv, üppig und erhebend, und niemand anderem zuschreibbar als dem Manne, den der amerikanische Komponist Ned Rorem reizvoll als „die Summe seiner offensichtlichen Bestandteile [beschrieb]—elegant und tollpatschig, niederträchtig und fromm, ein schludriger Perfektionist".

Poulencs erstes Werk für Chorstimmen kam früh—ein 1922 für den Harvard Glee Club komponiertes Trinklied. Es war ein unangemessener Text für die USA der Prohibitionszeit, und er sollte das Stück erst 1950 zum ersten Mal hören. Aber Anfang der 1920er Jahre nahm er Stunden bei Charles Koechlin, der darauf bestand, dass er den Kontrapunkt der Renaissance und des frühen Barocks studierte, was später seinen Einfluss hinterliess:

> Nachdem er [Koechlin] bald gemerkt hatte, dass ich wie viele Südländer eher ein Harmoniker als ein Kontrapunktiker war, ließ er mich Bach-Choralmelodien vierstimmig harmonisieren, während ich an meinen Kontrapunktübungen weiter arbeitete. Diese Arbeit, die mich faszinierte, hatte einen entscheidenden Einfluss auf mich. Durch diese Choräle entwickelte ich ein Gefühl für Chormusik.

Aber abgesehen von einigen Chören in Diaghilews Ballett

Les Biches 1923 behauptete sich dieses Gefühl erst seit Rocamadour erst richtig. Die *Litanies à la Vierge Noire* für hohe Stimmen zeichnete sich durch eine Orgelbegleitung und eine gewisse qualvolle Dissonanz aus. Die a cappella-Messe in G, die im nächsten Jahr entstand, besaß eine kühlere und reinere musikalische Palette. Und in der Nachfolge der surrealistischen Vertonungen *Sécheresses* für Chor und Orchester 1937 versenkte Poulenc sich mit den **Quatre motets pour un temps de pénitence** 8–11 im zweiten Halbjahr von 1938 und Anfang 1939 ganz in diesen a cappella-Stil.

Die dritte und vierte Motette in Poulencs Reihenfolge wurden zuerst geschrieben und sind stilistisch progressiver. *Tenebrae factae sunt*—der großen Komponistenmentorin Nadia Boulanger gewidmet, die die Uraufführung seines Orgelkonzerts im Dezember 1938 dirigierte—ist eine Collage abrupter Stimmungsschwankungen. Auf dieser CD gibt es keinen anderen Moment, der sich mit dem krassen chromatischen Abstieg der Soprane auf die Worte „exclamavit Jesus", der kantigen, ähnlich chromatischen Phrase für „Et inclinato capite", die zuerst im Tenor zu hören ist, oder dem strengen Satz in absteigende parallele Akkorden auf das Wort „ait" vergleichen lässt. Ähnlich ungewöhnlich im Kontext des Repertoires auf dieser CD sind Momente in der vierten Motette, *Tristis est anima mea*. Mit besonderer Sensibilität für den Text kreiert Poulenc eine verhaltene, flüchtige Unruhe für „Vos fugam capietis" (mit *vif et inquiet* and *mystérieux* markiert), rare Sechzehntel-Melismen auf „et ego vadam" und auf der letzten Seite das einzige Beispiel hier für neunstimmigen *divisi*-Satz. All dies weist auf Poulencs 12-stimmige Tour de force der a cappella-Komposition, *Figure humaine* von 1943 voraus.

Die ersten beiden Fasten-Motetten *Timor et tremor* und *Vinea mea electa* erzeugen ihre eigene, fein artikulierte Stimmung, wenn auch innerhalb bescheidenerer musikalischer Parameter. Ein Großteil dessen, was Poulencs typischen Chorstil kennzeichnet, ist hier bereits etabliert: die Phrase für Phrase scharf definierten dynamischen Kontraste; blockhafte Verschiebungen von einer strukturellen Gruppe zur nächsten; ein stets wechselndes Metrum, in dem $\frac{2}{4}$- oder $\frac{5}{4}$-Takte regelmäßig einen scheinbar fließenden $\frac{4}{4}$-Takt durchkreuzen und eigenartige, oft ingeniöse Akkordfolgen. *Timor et tremor* ist entsprechend eine unruhige, düstere Verwünschung, während *Vinea mea electa* den zarten Anfang (bei seiner Rückkehr mit *excessivement doux* markiert) mit der Qual und dem Ausbruch des (mit stiller Resignation gesungenen) „ut me crucifigeres" kontrastiert, das (mit plötzlichem *Forte*) in „Barrabam dimitteres" übergeht.

1941, halbwegs zwischen den Fasten-Motetten und *Figure humaine*, komponierte Poulenc **Exultate Deo** 16 und **Salve regina** 7. Letzteres besitzt eine anhaltende Ruhe, weicht nie von einen simplen vierstimmigen Satz ab, und—wohl am bemerkenswertesten in einem bewusst schlicht gehaltenen Werk—intoniert in den letzten 19 Takten nur die Worte „dulcis Virgo Maria" *dans le style d'une complainte* (ein Ausdruck der Trauer und womöglich Poulencs anhaltender Schmerz über den Tod seines Freundes Ferroud am Schrein von Rocamadour?). *Exultate Deo* reagiert angemessen auf seinen jubilierenden Text und beginnt unmittelbar mit paarigen imitativen Einsätzen—selten für Poulenc. Die Bach-Choralstudien bei Koechlin wiesen ihn auf einen vorwiegend homophon-akkordischen Pfad in seiner Schreibweise für Chor, aber hier scheint seine Kenntnis der Musik von Monteverdi, Palestrina und Gabrieli kurz durch. Dieses Stück stürmt in der Mitte durch einige unwahrscheinliche Tonarten—vom zentralen A-Dur über Fis-Dur nach C-Dur und Cis-Dur. Dies ist flüssige, schelmische, „Sieh mal, was ich kann"-Schreibweise. Der Höhepunkt der Motette auf die Worte „Buccinate in

neomenia tuba“ verwendet einen bemerkenswerten Effekt grummelnder tiefer Stimmen in parallelen Dreiklängen und einen letzten *marcato* Aufschrei von Dissonanz, dessen Echo mit der grandiosen, feierlichen Coda kollidiert.

Ein Jahrzehnt später, nach den „Franz von Assisi“—Motetten für Männerchor 1948 und dem *Stabat mater* mit Orchester von 1951, komponierte Poulenc ein weiteres Quartett von a cappella Motetten. Seine **Quatre motets pour le temps de Noël** 12–15 schütteln die Enthaltsamkeit der Fasten-Motetten ab und sind stattdessen von weihnachtlichem Wunder und Frohlocken erfüllt. Eine neue Technik in diesen Motetten ist die Anweisung in verschiedenen Stimmen, mit „bouche fermée“ (geschlossenem Mund, summend) zu singen, was einen glatten und zarten Hintergrund für die wichtigeren Linien bereitet. Poulenc setzt auch gerne die Verdopplung von Stimmen in der Oktave—oder sogar Doppeloktave—als expressives Mittel ein, besonders in *Quem vidistis pastores dicite* und halbwegs in *Videntes stellam* und *Hodie Christus natus est*. Jede Motette besitzt ihre eigene, anmutig geprägte Persönlichkeit und wird durch die pikanten Harmonien, die sorgfältig gradierte Dynamik und die regelmäßig, nahezu mechanisch gesetzten Pausen vereinheitlicht, die wie Kommas die aufeinanderfolgenden Phrasen trennen.

Poulencs Textunterlegung ist typisch pervers und betont oft Silben, die im Sprachrhythmus unbetont wären. Dies ist weniger mutwillig und antimusikalisch als Strawinskys brillante Effekte in der Messe und Psalmensymphonie, gehen aber in die gleiche Richtung. Ein Beispiel dafür findet sich in der vierten Weihnachtsmotette in der wiederholten Zeile im $\frac{5}{4}$-Takt „Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o“.

Er hatte diese Worte bereits 1937 in seiner a cappella-Messe gesetzt und jetzt 1959 wieder—diesmal fügte er einen Taktschlag ein und glättete die merkwürdige Betonung der Silben ein wenig ($\frac{3}{4}$: „Glo-ri-a . . . / in ex-cel-sis De-o“). Das **Gloria** 1–6 war das Resultat eines Kompositionsauftrags von der Serge Koussevitzky Foundation. In einem Gespräch im Klub der Trois Centres in Paris nur ein Jahr vor seinem Tode erinnerte sich Poulenc, wie er dieses Werk für Chor, Orchester und Solo-Sopran negoziiert hatte:

> Zuerst baten sie mich um eine Symphonie. Ich sagte ihnen, dass ich nicht für Symphonien geschaffen war. Dann baten sie mich um ein Orgelkonzert. Ich sagte ihnen, dass ich schon eines geschrieben hatte und kein weiteres schreiben wollte. Dann sagten sie endlich: „Also gut, dann schreiben Sie was sie wollen!“

Aber in einem Brief an den Chefdirigenten des Boston Symphony Orchesters Charles Münch—und Nachfolger Koussevitzkys—war Poulenc sich im Mai 1959 immer noch unsicher, ob er wirklich schreiben konnte, was er wollte. „Ich habe vorgeschlagen, ein *Gloria* für gemischten Chor, Sopran Solo und Orchester zu schreiben, 20–25 Minuten in Länge. Sie könnten sich vielleicht für mich einsetzen, wenn es Bedenken gibt.“

Eine Vorstellung von Poulenc als weltmännischem Dilettanten, die wir uns gemacht haben könnten, verbirgt zu Unrecht die Tatsache, dass er ein penibler Handwerker und oft tief unsicher war. Für jemanden, der vier Jahre brauchte, um sein Orgelkonzert zu seiner eigenen Zufriedenheit fertig zu stellen und einen Nervenzusammenbruch während der Komposition seiner Oper *Dialogues des Carmélites* erlitt, war auch die Komposition des *Gloria* im zweiten Halbjahr 1959 mühsam. Im August dieses Jahres beschrieb er es in einem Brief an Pierre Bernac als „ein problematisches Werk … ich arbeite an jedem Takt und überarbeite ihn auf jede mögliche Art“. Und Ende Dezember des Jahres schrieb er an Geneviève Sienkiewicz: „Als ich Ihnen die paar Stellen daraus

vorspielte, hat mich Ihre Reaktion sehr ermutigt. Ich brauchte das dringend, denn kein anderes Werk hat mir so große Probleme verursacht."

Wie Poulencs charmante, geistreiche Briefe an Bernac vom Bostoner Sheraton Plaza Hotel im Januar 1961 schildern, war auch die Probenarbeit zunächst heikel:

> … was das *Gloria* betrifft—wenn ich nicht gekommen wäre, welch seltsame Musik die Welt gehört hätte! Der liebe, bezaubernde, vorzügliche Charlie [Münch] hat genau garnichts verstanden … Ich kam etwas spät zur ersten Chorprobe und hörte etwas, das mir so unähnlich war, dass mir auf der Treppe fast die Beine versagten … diese biederen Protestanten sangen alle zu hoch und schrill (besonders die Frauen) wie in London und mit dieser „O, mein lieber Gott"—Einstellung. Münchs Tempi waren alle falsch—natürlich alle zu schnell … ich sage dir, ich wollte so weit wie möglich davon rennen.

Bis zur Generalprobe zwei Tage später hatten sich die Dinge jedoch geändert:

> Die Probe gestern war außerordentlich. Münch fand plötzlich Inspiration: die [Solosopranistin Adele] Addison macht einen verrückt, sie ist absolut himmlisch, mit jener warmen Neger-Reinheit … Alle waren völlig begeistert. Das *Gloria* ist ohne Zweifel das Beste, was ich je gemacht habe. Die Orchestrierung ist herrlich (das Ende, unter Anderem, ist erstaunlich) … Das hat mit Selbstvertrauen gegeben, das ich dringend brauchte.

Poulencs frommer Glaube, so sagte er ein Mal, ähnelte dem eines schlichten Landpfarrers, und das *Gloria* ist durchweg frisch und direkt. Wie sein Orgelkonzert, dem er quasi religiösen Status zuwies, und das neben seiner gotischen Kirchlichkeit Momente voller Kirmes-Reize besitzt, ist auch das *Gloria* nie übermäßig ehrfürchtig. „Als ich dieses Stück schrieb", erinnert sich Poulenc denkwürdig, „hatte ich die Fresken von Gozzoli im Sinn, in denen die Engel die Zunge heraus strecken, sowie seriöse Benediktinermönche, die ich einmal übermütig beim Fußballspielen beobachtete."

In einem Gespräch mit einem amerikanischen Journalisten um die Zeit der Uraufführung beschrieb Poulenc auch, dass das *Gloria* „ganz klare Primärfarben [enthält]—krass und grell wie die provenzalische Kapelle von Matisse". Daher strahlen Trompeten und Hörner in den schweren Akzenten der barockhaften Fanfaren des Anfangs oder den orgelgleichen Explosionen des Schlussabschnitts, und Poulenc schafft unverwechselbare Holzbläserverschmelzungen, die an Strawinskys Sinfonien für Bläser erinnert. Selbst sein Streichersatz, den er am wenigsten schätzte, leuchtet kurz im Kernpunkt voll unirdischer Stille im *Laudamus te*. Für jemanden, der über seine Orchesterkunst so wenig selbstbewusst war, durfte er durchaus stolz sein.

Strawinsky ist auch andernorts präsent—den „falschen Noten" der parallelen Nonen im *Laudamus te* oder den Stolpersteinen der ständig wechselnden Metren. Aber der Rezensent der ersten Einspielung des Werkes im August 1961 in der Zeitschrift *High Fidelity* hörte noch andere Komponisten durch: „Das *Gloria* klingt wie eine Mischung aus Saint-Saëns und Carl Orff …", und die Frage, ob dieser Vergleich günstig war, wird im Rest des Satzes, einer gewandten, anmaßenden indirekten Kritik, beantwortet „… obwohl sein hübscher, stiller Schluss daran erinnert, dass Poulenc einst schöne Musik schreiben konnte."

Autsch! Aber Poulenc beschreibt sich selbst als „wahnsinnig eklektisch"—und wohl stolz darauf. Und der Einfluss der großen Oper—oder Verdis *Requiem*—wirft einen dramatischen Schatten über solche Momente wie die *forte*-Deklamationen des *Domine Deus*. Poulenc war schließlich jemand, der in seiner Widmung zur Oper *Dialogues des Carmélites* anerkannte, was er Verdi, Debussy, Mussorgsky und Monteverdi verdankte, und

dessen Briefe mit großem Genuss den *Troubadour* an der Met mit Leontyne Price und Franco Corelli neben dem „unübertrefflichen Trio“ von Tebaldi, Gobbi und di Stefano in einer *Tosca* an der Skala beschrieb; die Solistin in der europäischen Premiere und Ersteinspielung des *Gloria* war Rosanna Carteri, ein dramatischer Sopran, die kurz zuvor in ihrer Markenrolle als Desdemona in einer Verfilmung von *Otello* (1958) neben Mario del Monaco erschienen war.

Das *Gloria* schafft es also, gleichzeitig opernhaft und fromm zu sein, frivol und zerknirscht, lyrisch und kantig. Obwohl mit perfekt kalkulierten Stichen von Dissonanz aufgepeppt, ist es glorreich rückblickend und konservativ für ein Werk, das zu einer Zeit geschrieben wurde, als Boulez und Stockhausen sich bereits einen Namen machten. Es ist weniger ambitiös und profund als das nahezu zeitgenössische *War Requiem* von Benjamin Britten, seines „lieben Bruders jenseits des Kanals“, aber mit seinen Momenten üppiger, umgreifender Ekstase und unkomplizierten guten Mutes, besitzt es anhaltenden Reiz.

Poulencs letztes, weniger erfolgreiches Chorwerk waren die *Sept répons des ténèbres*. „Zusammen mit dem *Gloria* und *Stabat mater*“, äußerte Poulenc kurz vor seinem Tode, „denke ich, habe ich da drei gute religiöse Werke. Mögen sie mir ein paar Tage im Fegefeuer ersparen, wenn ich es schaffe, um Haaresbreite die Hölle zu vermeiden.“

MEURIG BOWEN © 2008
Übersetzung RENATE WENDEL